

"antes" y con un "después", incierto y desesperanzado. Sin nombre, ni amigos, ni hogar ni familia.

Expresión, tono de voz, movimientos, debían enmarcarse dentro de esa psicología, y Georges Wilson lo logró.

El personaje de Alida Valli, también es exigente. La mujer que pretende revivir a quien no vive y que a su vez es la razón de su existencia. Enfrentarse con los ojos, que con amor ayer miraban, y encontrar ahora en los mismos el vacío. Apoyar la cabeza en el pecho que fue suyo y ahora es nada. Apretar la

mano tibia y fuerte, que su mano acariciaba, y que ahora temerosa y extrañada, se retira. Tener a su alcance la esperanza del encuentro tan ansiado y como en sueños de humo y cielo, contemplar que así se estuma.

Difícil, vibrante, intuitivo, debía ser su trabajo, y Alida Valli lo logró. En la última secuencia del film, aquel hombre huye, asustado, acorralado, en la búsqueda de un ayer para el mañana; y esa mujer, amando, esperará que el tiempo, le devuelva a aquél ayer de amor, que es su existencia. ♦

teatro

EN la sala del Teatro Coliseo, la compañía encabezada y dirigida por Pedro López Lagar, acaba de estrenar la obra en dos actos y cinco escenas, de Paddy Chayefsky, "Gedeón".

La historia de Gedeón está narrada en la Biblia, Libro de los Jueces, Capítulo VI y siguientes. Cuenta las vicisitudes de un humilde pastor, elegido por Dios para liberar a los hebreos del yugo de los madianitas. Asistido por sólo 300 soldados, derrotó, con la ayuda de Jehová, a más de 120.000 enemigos.

Chayefsky nos ofrece una versión muy personal del episodio, en la cual transforma casi todo: así, la natural desconfianza de Gedeón, que exige a cada paso una prueba de la autenticidad del mandato que le ha tocado en suerte, se trueca en la obra en medrosa suspicacia por el riesgo a correr. La decisión de perdonar la vida a los ancianos de Succoth, ciudad que le negó el apoyo, es, para Chayefsky, no un acto puro y simple de piedad, sino una rebelión frente al man-

dato divino de exterminio. Pero sobre todas estas cosas y muchas más que se advierten en la obra, lo que más llama la atención es la naturaleza del trato entre Jehová y Gedeón. En la Biblia, es el Ángel del Señor el que se aparece a éste último y, presumiblemente, el agente de enlace entre ambos. Chayefsky, olvidando lo que Jehová advirtiera a Moisés en el Exodo, Cap. 33, ver. 20: "No podrás ver mi rostro: Porque no me verá hombre y vivirá", enfrenta a ambos en un mano a mano inadmisiblemente, casi ridículo. La presencia del Ángel habría cambiado fundamentalmente el aspecto de las relaciones de Gedeón con su Dios: Nos encontraríamos con un Gedeón que defiende tenazmente su individualidad, frente a los avances inmoderados de un celoso procurador, y a un Jehová, que no repara en minucias (jerarquías y dignidades heridas), frente a la progresión inapelable de su divina economía. Al no existir "el que anuncia", la pieza se transforma en la pugna de dos ególa-

gedeón

● JUAN CARLOS BRIE

tras: un Gedeón que quiere ser Rey y se resiste a adorar a un Dios que le exige el olvido de su propia personalidad, y un Jehová, para quien Gedeón no existe sino como intermediario de la adoración y vasallaje del pueblo elegido. Es por esto que suponemos que existe un error en la obra, imputable no sabemos si al autor, al traductor o al director, ya que el diálogo debió establecerse entre Gedeón y el Angel y no entre Gedeón y Jehová directamente. Advertimos que en el programa figura Pedro López Lagar como el Angel, aún cuando en escena, su caracterización y sus dichos lo identifican con Dios.

Todo esto no tendría mayor importancia si Chayefsky, al abandonar la ortodoxia temática, nos brindara una versión sutil de las dificultades en las relaciones de un hombre elegido con su Dios. Nada de eso acontece en esta pieza, cuyo único mérito parece consistir en un dilatado forcejeo verbal entre un Dios acartonado y un hombre cuya simple psicología de pastor no da para mucho. También diremos que es aconsejable no mezclar cosas: si se trata de un drama épico, no debe caerse en lo farsesco y si se quiere representar una farsa, no deben incluirse elementos realistas, movimientos de masas y efectismos ajenos a la esencia de la obra, so pena de crear el caos.

En cuanto a la puesta en escena, está a la altura de la pieza. De los actores, solamente Ubaldo Martínez, superando los inconvenientes de una marcación defectuosa, compone su papel y muestra su calidad de gran actor. Pedro López Lagar, semiasfixiado por una caracterización que quiere ser grandiosa y resulta carnavalesca, musitó su papel sin transmitir emoción alguna. Malogró, por falta de matices, los escasos parlamentos ingeniosos (sólo eso, ingeniosos) de la obra. Su monotonía irreparable se contagió a todos los integrantes del elenco, entre los que llegó a reinar un desconcierto casi similar al que se advirtió en la platea, psicológicamente predispuesta por

los antecedentes del autor, a encontrar las cosas de su agrado.

Pasemos por alto algunos detalles que daban la sensación de asistir a una estudiantina: narices obviamente postizas en un anciano de Succoth, multitud de piernas fugazmente perceptibles entre bambalinas, tropezones con la letra y los consiguientes esfuerzos del traspunte, audibles hasta en la fila cinco. Hay algo peor que todo ello y es el ridículo baile que sobre una mesa realiza una mujer de Succoth, que hace pensar en el prólogo de un strip-tease. El atavío (gasas tenues y una especie de bikini verde) producen un deplorable efecto.

La escenografía de Eduardo Corradi contribuye al naufragio general. Pocas veces hemos visto una falta de imaginación similar. El mismo pelado escenario, con la única diferencia de un telón de fondo, que se sube o se baja, y algunos objetos diseminados, sirve para representar cuatro colinas distintas. Y, en este caso, no cabe la excusa de la falta de medios o de escenario.

En cuanto a los efectos sonoros del maestro Dante Amicarelli, son de tal naturaleza, que nos explicamos perfectamente la huida de los ciento veinte mil madianitas, aún sin la intervención divina.

La propaganda previa anunciaba que la obra había tenido vasta repercusión en los Estados Unidos. Solamente la veneración por el gigantismo puede explicar esta aceptación. Grandes escenarios, nutridas masas, colores, luces profusas y poca cosa más, pueden determinar que una obra permanezca en cartel en Broadway durante varias temporadas. Nosotros deseáramos otra cosa: quisiéramos que los actores de prestigio, los autores, los directores y los productores, se esforzaran en darnos algo más auténtico, más artístico y más de acuerdo con nuestra estimativa. Somos adultos y exigimos que se nos trate como tales.

No basta ser un autor de éxito, saber hilvanar tres o cuatro frases ingeniosas

y pedir prestada una biblia. Tampoco basta ser un actor respetado o, aunque más no sea, famoso. Hay que llevar el sentido de la responsabilidad y la auto-crítica hasta donde el público se lo merece.

Tal vez este comentario parezca una burla. Pero cabe preguntarse: ¿qué es el montar una tremenda máquina de propaganda, cobrar \$ 150 la platea y no dar nada en cambio? ♦

los incendiarios

• JUAN CARLOS BRIE

EN el Teatro San Telmo, el Grupo el Sur ha estrenado la pieza del epígrafe, tres actos del autor suizo Max Frisch.

Al la casa de Gottlieb Biedermann (buen hombre, en español), llega un día un vagabundo, Schmitz, solicitando alojamiento. Biedermann, rico fabricante de perfumes, que acaba de despedir a Knechtling, antiguo empleado, ordena a Anna, la sirvienta, que eche al visitante, pues supone que se trata de uno de los incendiarios que operan en la ciudad. Antes de que la muchacha pueda cumplir su encargo, Schmitz se hace presente, intimidando al dueño con su presencia. Obtenida la autorización para dormir en el altillo, Schmitz hace entrar a su amigo Eisenring, con quien, esa noche, introducen varios tambores de nafta en el altillo. Biedermann y su mujer tienen la seguridad de que los huéspedes son dos incendiarios, pero el temor les impide denunciarlos. En un intento de aplacarlos, les ofrecen una comida opípara, al término de la cual, los incendiarios piden a Biedermann fósforos. Este se los da. Por la noche y pese a la defección de un cómplice —un intelectual— los incendiarios cumplen su cometido con toda eficacia.

El epílogo muestra a los Biedermann en el infierno, junto a la viuda Knechtling (cuyo marido se ha suicidado a raíz del despido), esperando al demonio para discutir su situación, dado que se consideran inocentes. El demonio, que no es otro que Eisenring, vuelve furioso del

cielo, a donde ha ido a protestar por la injusta —a su juicio— distribución de las almas, efectuada por Dios. En un raptó de cólera, ordena apagar el infierno y decide volver a la tierra, a proseguir su labor incendiaria.

Esta apretada síntesis no puede dar la pauta de los grandes valores contenidos en la pieza de Frisch. Construida en la línea de Bertold Brecht, impresiona por su sólida construcción y su denso contenido intelectual. Aunque hombre de izquierda, Frisch revela una fuerte independencia de criterio, que lo hará aparecer un herético o un desviacionista a los ojos de quienes juzgan la obediencia ciega a un partido o a un programa, como la virtud primordial del hombre. La verdad es que Frisch castiga a todo el mundo. Los dos primeros actos están destinados a mostrar los defectos del matrimonio Biedermann, "burgués de medio pelo", según Eisenring, y de los incendiarios, a quienes, sin ambages, podemos identificar con los comunistas. El tercer acto, en cambio, vuelca la crítica sobre la iglesia y sus dignatarios, a quienes acusa de connivencia con los verdaderos pecadores.

Durante toda la pieza, se dicen cosas duras, de una ironía ácida y que llaman a la reflexión. La obra toda es una advertencia. Si no queremos que el mundo se transforme en un infierno, habrá que cambiar. Y no debemos temer al cambio. Pero éste debe realizarse desde adentro, para que no nos lo impongan, compulsivamente, desde afuera.